

Luciana Martínez y Esteban Ponce (eds.)

El genio en el siglo XVIII

Herder

Diseño de la cubierta: Toni Cabré

© 2022, *Luciana Martínez y Esteban Ponce*

© 2022, *Herder Editorial, S.L., Barcelona*

ISBN: 978-84-254-4841-6

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com)

Imprenta: QPPrint

Depósito legal: B-18.338-2022

Impreso en España — Printed in Spain

Herder

www.herdereditorial.com

Índice

INTRODUCCIÓN

<i>Luciana Martínez y Esteban Ponce</i>	9
---	---

1. EL CONCEPTO DE «GENIO» EN LA FRANCIA PRE-ILUSTRADA

<i>Nicolás Olszevicki</i>	13
---------------------------------	----

2. UNA FELIZ COMBINACIÓN EN EL CEREBRO: LA GENIALIDAD

EN J.-B. DUBOS

<i>Kamila Babiuki</i>	33
-----------------------------	----

3. DIDEROT: EL GENIO Y LA BESTIA

<i>Esteban Ponce</i>	53
----------------------------	----

4. CREAR Y APRECIAR: EL GENIO EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVIII

<i>Luís F. S. Nascimento</i>	77
------------------------------------	----

5. LA IMAGINACIÓN CREATIVA Y EL EJERCICIO DEL GENIO EN LA

FILOSOFÍA DE DAVID HUME

<i>Valeria Schuster</i>	101
-------------------------------	-----

6. EL GENIO Y LA NATURALEZA HUMANA SEGÚN GERARD

<i>Alexandre Amaral Rodrigues</i>	127
---	-----

7. DOS GLOSAS SOBRE ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN DENTRO DE LA HISTORIA DEL CONCEPTO DE GENIO EN EL SIGLO XVIII <i>Julio del Valle</i>	147
8. EL GENIO DE KANT <i>Luciana Martínez</i>	171
9. LA IDEA DE GENIO EN HERDER Y EL <i>STURM UND DRANG</i> <i>Virginia López Domínguez</i>	191
10. GENIALIDAD FRAGMENTARIA: EL ACERCAMIENTO DE SCHLEGEL AL PROBLEMA DE LA SUBJETIVIDAD MODERNA <i>María Verónica Galfione</i>	209
11. EL GENIO EN EL CAMINO DE NOVALIS HACIA EL IDEALISMO MÁGICO <i>Miguel Alberti</i>	239
12. <i>INVENTIO</i> Y VERDAD SEGÚN VICO <i>Manuela Sanna</i>	261
13. SOBRE LAS NOCIONES DE «GENIO» E «INGENIO» EN HISPANOAMÉRICA. NOTAS PARA UN ESTUDIO <i>Raúl Trejo Villalobos</i>	281
14. LA FUERZA DEL GENIO NATURAL. HISTORIA DE MOLLY, PAISANA POETISA <i>Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont</i> . <i>Presentación: Kamila Babiuki</i> . <i>Traducción y notas: Natalia Zorrilla</i>	299
15. SOBRE EL GUSTO ARTIFICIAL (1797) / SOBRE LA POESÍA Y SOBRE NUESTRO GUSTO POR LAS BELLEZAS DE LA NATURALEZA (1798) <i>Mary Wollstonecraft</i> . <i>Introducción, traducción y notas: Mariela Paolucci</i>	317
ACERCA DE LAS AUTORAS Y LOS AUTORES, EN ORDEN DE APARICIÓN	329

Introducción

Luciana Martínez y Esteban Ponce (eds.)

*That flame, where Shakespeare us'd to fill,
With matchless fire, his «golden quill».
While, from its point bright Genius caught
The wit supreme, the glowing thought,
The magic tone, that sweetly hung
About the music of his tongue.*

Mary D. Robinson, *Ode to the Muse*, 1791.

Este es un libro sobre algunas ideas relativas al concepto de genio que se desarrollaron a lo largo del siglo XVIII. En esa época, numerosos pensadores asociaron esta noción a la figura del creador de obras de arte. Es posible que desde entonces esta acepción de «genio» haya caído en desuso. Actualmente empleamos otros términos para pensar en el creador o la creadora de obras de arte y además pensamos a este de otra manera. Para nosotros, un genio puede ser un descubridor, una persona muy astuta o alguien sobresaliente en algún ámbito específico. Para pensar al artista, en cambio, nos resultan más cercanos otros términos: «artista», «creador» (así,

con minúscula), «autor», «productor». Por razones que vamos a examinar de manera detallada en las páginas que siguen, los pensadores y pensadoras del Siglo de las Luces consideraron que para crear verdaderas obras de arte se necesitaba genio y, usualmente, atribuyeron al genio ciertas capacidades de las que carecía el resto de las personas.

El siglo XVIII, no sin variaciones y, desde luego, con significativos debates, encontró en el genio una clave para pensar el origen del arte. Esta clave le permitió explicar la diferencia entre el arte y otros productos del hombre, y también le permitió pensar cómo es posible que algunos individuos sean especiales, diferentes de la media. La noción dieciochesca del genio envuelve numerosos interrogantes que motivaron a los y las intelectuales. Por un lado, se discutía el valor de las artes clásicas y el modo en que los artistas debían apropiarse de ese patrimonio. Además, se discutía qué condiciones debía reunir alguien capaz de crear arte, si esas condiciones se encontraban en todas las personas o solo en algunas privilegiadas, si podían desarrollarse con la práctica y el aprendizaje o si estaban dadas de una vez y para siempre. Se quería saber quiénes eran genios, cómo identificar si lo eran, cómo contribuir al desarrollo de sus potencialidades y en qué ámbitos se expresaban estas potencialidades. Sobre todo, se quería saber qué misterioso sustrato hacía posible semejante disposición.

La decisión de concentrarnos en el siglo XVIII puede ser discutida. Nuestra elección se vincula con cierto consenso que puede encontrarse entre los historiadores de la estética acerca del hecho de que en este siglo, en los diversos ámbitos del debate europeo, el concepto se utilizó de una manera específica para mencionar formas determinadas de la producción humana. Desde luego, aquí no están contemplados to-

dos los pensadores que en ese siglo se refrieron al genio. Hemos incluido, además del estudio de autores pertenecientes a las tres tradiciones culturales usualmente más reconocidas —Alemania, Francia e Inglaterra—, una presentación del tema en la obra de Vico, una contribución sobre el uso del término en las colonias hispanoamericanas y dos capítulos que introducen las voces cada día menos olvidadas de algunas mujeres. Estos últimos incluyen una introducción general y traducciones hasta ahora inéditas en nuestra lengua. El lector podrá comenzar su recorrido de lectura por el capítulo que le resulte más interesante, misterioso o familiar.

Este libro fue, primero, una osadía. Queríamos conocer de primera mano los detalles de las diferentes visiones del genio en los distintos ámbitos del pensamiento en el Siglo de las Luces. Con el tiempo, el proyecto inicial fue tomando la forma de un trabajo colectivo. Entendimos que un examen cuidado de los diversos puntos de vista que queríamos abordar requería el estudio y el análisis de especialistas en cada autor. Así, decidimos convocar a colegas destacados para que aportaran sus conocimientos, y que colaboraran con un capítulo específico sobre su área de investigación. Como resultado, nuestro libro reúne una serie de trabajos realizados por un grupo internacional de estudiosos de la filosofía moderna. Queremos expresar nuestra enorme gratitud a los autores que participaron en el proyecto por la dedicación con la que intervinieron. Asimismo, agradecemos a Raimund Herder y a quienes integran el equipo editorial la amabilidad, la atención constante y la buena disposición que mostraron durante el proceso que comenzó cuando les contamos la idea. Por último, y no menos importante, queremos mencionar a quienes nos acompañaron en el camino que nos condujo hasta aquí:

A mi mamá y a mis hermanos, a Lau, a Nico, a Martín y a Facu. Mi trabajo es, siempre, un humilde tributo a la memoria viva y ardiente de mi papá. (Luciana)

A la *Poli* y al *Fede*. (Esteban)

*Cuando este libro ya estaba terminado recibimos la triste noticia del fallecimiento de Luís F. S. Nascimento, autor del capítulo «Crear y apreciar. El genio en la Inglaterra del siglo XVIII». A sus seres queridos y a su memoria dedicamos también este trabajo.

1. El concepto de «genio» en la Francia pre-ilustrada

Nicolás Olszewicki
(UNGS)

Aunque haya alcanzado el rol protagonista de «héroe cultural»¹ en el ámbito de las reflexiones estéticas con el ascenso del Romanticismo, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, el concepto de «genio» tiene una larga historia en el pensamiento occidental.² Resulta imposible hacer una reconstrucción exhaustiva de ella en los límites de este breve trabajo;

1 D. McMahon, *Divine Fury. A History of Genius*, Nueva York, Basic Books, 2013, p. 69.

2 A pesar de su evidente centralidad para la evolución de las ideas estéticas de Occidente, no hemos encontrado muchas historias generales del concepto de «genio», excepto la de McMahon y la compilación realizada por L. Russo, *Il genio. Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2008. En Francia, en particular, el recorrido del concepto ha sido estudiado por A. Jefferson, *Genius in France*, Princeton, Princeton University Press, 2015 y J.A. Perras, *L'Exception exemplaire. Inventions et usages du génie (XVI^e-XVIII^e siècle)*, París, Classiques Garnier, 2016. En su sintético «Kreativität und genie in der literatur», en R.M. Holm-Hadulla (ed.), *Kreativität*, Berlín-Heidelberg, Springer, 2000, pp. 205-226, Peter Huber dedica algunas páginas al caso francés. Sobre la evolución de la idea de creatividad, cf. R. Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Ginebra, Droz, 1982 y W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 279-301. Todos estos trabajos han sido de extraordinaria utilidad para la elaboración de este capítulo.

nos bastará con señalar algunos de los elementos definitorios del concepto en Francia antes de la época en que se concentra este libro. El objetivo de nuestro trabajo es mostrar que las discusiones sobre las características y funciones del genio que se producen a lo largo del siglo XVIII tienen importantes antecedentes desde mediados del siglo anterior. Particularmente, mostraremos cómo en la célebre *querelle des Anciens et des Modernes* se cifran dos ideas antagónicas sobre el genio que moldearán las discusiones en el ámbito francés durante las *Lumières*.

PREHISTORIA DEL GENIO: DE PLATÓN A RABELAIS

Antes de llegar al siglo XVI, permítasenos reconstruir algunos de los rasgos asociados al concepto desde la antigüedad clásica, que resonarán en las polémicas de la modernidad temprana.

Es el poeta griego Píndaro, frecuentemente retomado en los escritos dieciochescos, quien parece haber sido el primero en privilegiar la valoración de los dones naturales en la formación en la Grecia antigua. Un siglo antes de la aparición de Platón, al final de la décima de sus *Odas olímpicas* (9.100-113), el poeta contrastaba el talento innato con el aprendizaje y se inclinaba por el primero para justificar la excelencia de los hombres en todos los ámbitos. Sugería, allí, que los dioses dotaban a los individuos de habilidades diferentes desde el nacimiento y que cada uno debía procurar atender a su propia naturaleza para llevar a cabo sus objetivos con éxito. El talento para la poesía (como, en realidad, todo talento) quedaba apartado del conjunto de las técnicas aprendidas y resultaba valorado en mayor medida que el derivado del esfuerzo.

No es casualidad que Píndaro se convirtiera en una de las figuras más evocadas en la Modernidad como ejemplo del poeta inspirado, aquel que produce su arte sin atenerse a reglas de ningún tipo. Aunque es su figura la que, desde el siglo XVI, deviene en una suerte de símbolo de una estética del genio en gestación, los textos griegos más relevantes teóricamente en relación con el tópico son los diálogos platónicos *Ion* y *Fedro*, en los que se forja la imagen clásica del *poeta vate*, esto es, el poeta como aquel que, al producir su obra, responde directamente a los designios de la divinidad, con mínima o nula mediación racional. De acuerdo con esta imagen, en el momento de la creación poética los dioses poseen a los hombres; la poesía, por tanto, se diferencia de todas aquellas *téchnai* para cuyo dominio alcanza el estudio y la práctica: «Los poetas líricos [al igual que todos los demás poetas] hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco», se dice en *Ion*. El poeta-profeta definido por Platón es una «cosa leve, alada y sagrada» y «no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente y no habite ya más en él la inteligencia», en ese momento que luego los comentadores latinos definirán como el *furor poeticus* y que, en los siglos XVII y XVIII, se nombrará en Francia con palabras como *verve* o *enthousiasme*.

Junto a esta conceptualización de la poesía como una actividad esencialmente distinta del resto de las actividades del hombre, el otro gran aporte de la cultura griega a la historia del genio es el concepto de *δαίμων* (*daimon*). Se supone, en efecto, que la palabra latina *genius*, de la que provienen todas las formas modernas, es una traducción y adaptación de ese concepto griego, que originalmente refería a divinidades menores y que luego fue perdiendo su connotación religiosa has-

ta significar, simplemente, el carácter particular de cada hombre. De acuerdo con la mitología griega, cada hombre tiene un *δαίμων* propio, un espíritu tutelar que lo vincula a lo divino y que rige su destino. En el *Timeo* platónico, no obstante, la noción ya aparecía parcialmente secularizada: en lugar de concebirlo como un dios tutelar externo, Platón lo asociaba con la parte más elevada del alma, la racional. Así, como lo será más tarde el *ingenium*, el *δαίμων* de cada hombre podía ser entendido, en esta nueva formulación, como aquello que lo distinguía del resto de los hombres, lo que definía sus rasgos particulares, y no como una divinidad autónoma³. Lo que Platón buscaba elaborar teóricamente ya había sido reconocido por Heráclito en uno de sus enigmáticos fragmentos: entre el *δαίμων* de un hombre y su carácter no había, para el filósofo, una relación de causa-consecuencia, sino de identidad: *Ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων*, «el carácter de un hombre es su *daimon*».

En tanto que traducción y apropiación del *δαίμων* griego, no resulta extraño que, en Roma, el *genius* fuera también con-

3 En el *Timeo* (90 a-d) dice: «Debemos pensar que dios nos otorgó a cada uno la especie más importante en nosotros como algo divino, y sostenemos con absoluta corrección que aquello de lo que decimos que habita en la cúspide de nuestro cuerpo nos eleva hacia la familia celeste desde la tierra, como si fuéramos una planta no terrestre, sino celeste. Pues de allí, de donde nació la primera generación del alma, lo divino cuelga nuestra cabeza y raíz y pone todo nuestro cuerpo en posición erecta. Por necesidad, el que se abona al deseo y a la ambición y se aplica con intensidad a todo eso engendra todas las doctrinas mortales y se vuelve lo más mortal posible, sin quedarse corto en ello, puesto que esto es lo que ha cultivado. Para el que se aplica al aprendizaje y a los pensamientos verdaderos y ejerce especialmente este aspecto en él, es de toda necesidad, creo yo, que piense lo inmortal y lo divino y, si realmente entra en contacto con la verdad, que lo logre, en tanto es posible a la naturaleza humana participar de la inmortalidad. Puesto que cuida siempre de su parte divina y tiene en buen orden al dios que habita en él (*daimon*), es necesario que sea sobremanera feliz (*eudaimon*)».

siderado una divinidad menor: asociado a los Manes, los Lares y los Penates, funcionaba al mismo tiempo como una divinidad generatriz que presidía el nacimiento de cada individuo, imprimiéndole determinados rasgos particulares, y una divinidad tutelar privada. El concepto de *genius* fue objeto de innumerables redefiniciones y readaptaciones en la cultura romana y siempre estuvo vinculado, hasta tal punto de confundirse por momentos, con el de *ingenium* (*in-genium*, literalmente, el genio dentro —de uno—), que significaba el talento innato, la disposición natural, «la habilidad de ciertas mentes de razonar más enérgicamente, de ver más claramente [...], de percibir nuevas relaciones entre objetos o ideas existentes»⁴.

Como han señalado, entre otros, Jane Chance Nietzsche⁵ y Robert Schilling,⁶ la noción no desapareció con el ascenso del cristianismo, aunque el proceso de secularización, vital para la formación de la imagen moderna del genio, se ralentizó. Es, de hecho, en las figuras de demonios, ángeles y santos de la Edad Media donde puede verificarse la supervivencia de las tradiciones romana y griega del *genius* y el *daimon*.

Si bien hay antes ciertas apariciones aisladas del término, el concepto de *génie* irrumpe en el francés moderno, según los historiadores de la lengua, en 1532, con la publicación de la versión lionesa del *Pantagruel* de Rabelais.⁷ El capítulo vi trata del encuentro de Pantagruel con un escolar lemosín

4 S.K. Jaffe, «The concept of genius. Its changing role in eighteenth century France aesthetics», *Journal of the History of Ideas* 41/4 (1980), pp. 579-599.

5 J.C. Nietzsche, *The Figure of Genius in Antiquity and the Middle Ages*, Nueva York-Londres, Columbia University Press, 1975.

6 R. Schilling, *Rites, cultes, dieux de Rome*, París, Klincksieck, 1979.

7 J.B. Dubois, H. Mitterand y A. Dauzat, *Dictionnaire etymologique et historique du français*, París, Larousse, 1994.

que «deforma la lengua francesa»: en su intento de ocultar su origen innoble y mostrarse como un parisino en toda regla, el personaje parodiado pervierte el lenguaje y crea una jerga incomprensible y pretenciosa que logra, a la vez, «falsificar la lengua de los parisinos» y «despellejar el latín», despreciando «los hábitos comunes del habla». A la denuncia de uno de los acompañantes de Pantagruel de querer «pindarizar» la lengua, el estudiante responde, en una oración deliberadamente abstrusa tanto por su léxico como por su sintaxis: «Mi genio no es nada apto a lo que dice este flagitoso nebulón para escoriar la cutícula de nuestra vernácula gálica».

El *génie* se presenta en Rabelais desde una doble perspectiva. Por un lado, para el *écolier* es el modo de legitimar un uso original, inédito, de la lengua; por el otro, para Pantagruel y compañía es afectación e impostura: el autor cifra en la figura del lemosín una crítica radical a quienes pretenden subvertir las reglas naturales de la lengua francesa; una lengua que tiene su propio *génie* y no necesita, por tanto, ser alterada artificiosamente por latinismos mal empleados.

No nos detendremos en las discusiones particulares sobre *le génie de la langue française* durante el siglo XVI en el contexto de los múltiples ensayos para legitimar las lenguas vernáculas y para posicionar al francés como *lingua culta universalis*. Baste con señalar que, gracias a estas discusiones, la noción, que había recuperado su impronta religiosa durante la Edad Media, de nuevo comienza a ser objeto de un proceso de secularización. Como había pasado en el mundo romano con la noción de *ingenium* y en el griego con el *daimon* socrático convertido en disposición natural, el *génie* deviene, en la modernidad temprana, «una instancia mediatrix que sirve para legitimar una práctica innovadora y

para sintetizar un conjunto de características subjetivas derivadas tanto del estilo como del *ethos*».⁸

EL GENIO Y LA POÉTICA DE LAS REGLAS

El término *génie* comienza a aparecer con mayor frecuencia en la segunda mitad del siglo XVI, y se vuelve un objeto de reflexión permanente durante el siguiente. Si bien las ideas mitológicas y religiosas heredadas de la antigüedad continúan asociadas al concepto, como puede verificarse si se consultan los diccionarios de la época, gana espacio desde entonces una acepción secularizada, ya asociada directamente con la creatividad en el ejercicio de las artes. Así, por ejemplo, el *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1694, acaso el más conservador de los diccionarios de la época, proponía una triple definición del genio. Según la primera, el genio es «el *esprit* o el *demon*, ya sea bueno o malo, que según la doctrina de los antiguos acompañaba a los hombres desde su nacimiento hasta su muerte»; según la segunda, también significa «la inclinación o disposición natural, o el talento particular»; según la tercera, «trabajar de genio» significa «hacer algo de invención propia y de una manera cómoda y natural».

Si la primera definición es meramente una descripción del significado del concepto en las tradiciones religiosas griega y romana, la segunda y la tercera insinúan ya sus rasgos modernos. Es preciso, no obstante, cuidarse de leer aquí una defensa de la doctrina de la originalidad *avant la lettre* (que se consolida en el ámbito europeo en la segunda mitad del

8 J.A. Perras, *L'Exception exemplaire*, op. cit., p. 87.

siglo XVIII gracias a los aportes de las teorías estéticas británicas).⁹ La noción de *invention* no era entendida por entonces como opuesta a la de *imitation*, sino que funcionaba para describir la capacidad, poseída por pocos, de encontrar algo nuevo en la naturaleza para copiar.¹⁰

Con menos ecuanimidad y menos respeto por la tradición clásica, el lexicógrafo César-Pierre Richelet, en su *Dictionnaire* de 1680, ya había advertido una diferencia entre el uso antiguo de la noción de *génie* y su significado moderno: «Los antiguos hicieron un Dios del genio, pero entre nosotros es un cierto espíritu natural [...]. Natural. Inclinação natural de una persona». La insistencia de Richelet en el carácter natural del genio moderno por oposición al carácter religioso del genio antiguo dejaba asentada la diferencia central entre ambos, aunque el uso ambiguo seguiría presente hasta bien entrado el siglo XVIII.

Richelet no era el único que trataba de revelar las particularidades del uso moderno del concepto de *génie* para despegarlo de la herencia clásica. En su famoso *Dictionnaire universel* de 1690, Antoine Furetière describía también algunos de los rasgos centrales que a lo largo del siglo XVI habían mutado desde el antiguo concepto clásico de «genius». Como era costumbre epocal, en el artículo *Génie* realizaba un largo recorrido por las concepciones antiguas y terminaba, en una de las últimas acepciones, explicando que «se dice también del talento natural y de la disposición que se tiene para determinada actividad más que para otra». El genio ya no es tanto algo que se posee, sino algo que se *es*: «Este hombre es un gran genio,

9 Tales teorías están comentadas en el capítulo de este libro escrito por Luís Nascimento.

10 Cf. S.K. Jaffe, «The concept of genius», *op. cit.*, p. 582.

capaz de todo». Al tiempo que se va distanciando de sus orígenes religiosos, el genio deja progresivamente de ser considerado un atributo que se posee o no se posee para ser reconocido como la esencia misma del individuo.

En otros artículos, Furetière advertía que el genio del poeta era contrario a las reglas del arte y sugería que, en ciertas ocasiones, resultaba conveniente otorgarle preeminencia al primero por encima de las segundas. Así, por ejemplo, en el artículo «Saillie», definido como «salida con impetuosidad, irrupción», «movimiento vivo y súbito» (lenguaje, de paso, proveniente de la estética de lo sublime en gestación), decía: «Al constreñir el genio del poeta con las reglas del arte, se reducen y se frenan las *saillies* más vivas y los excesos pindáricos».

La breve revisión que hemos ensayado de los pasajes del *Dictionnaire* de Furetière debería alertarnos en contra de aquel lugar común que interpreta al siglo xvii de manera lineal bajo el signo de una estética estrictamente racionalista cuya manifestación última (y casi única) sería el neoclasicismo, entendido como un cuerpo de doctrina reglado y dogmático sin líneas de fuga.¹¹ Esta visión no es solo el resultado de una construcción histórica *a posteriori*: en la propia época se percibía la atmósfera cultural francesa como un territorio asfixiante para las capacidades creativas del poeta.

Baste recordar, por ejemplo, que Vico, en su famoso discurso *De nostri temporis studiorum ratione* (1708) criticaba a Francia por carecer de *ingegno*: la ausencia de una traducción francesa del concepto latino de *ingenium* era, para el napolitano, el signo del desprecio galo por esa «virtud mental de

¹¹ J. Harris, *Inventing the Spectator. Subjectivity and the Theatrical Experience in Early Modern France*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 1-7.

unir rápida, apta y felizmente cosas separadas». ¹² Más ejercitadas en la «sutileza de las reflexiones» lentas y progresivas, que en la «síntesis» —que tendía a adoptar, para el autor de la *Scienza nuova*, la forma de la iluminación profética— las mentes «sutilísimas» de los franceses eran incapaces de alcanzar la altura del pensamiento genial. La supuesta ausencia de una palabra para definirlo (el *esprit* constituía, para el napolitano, más bien una forma de desprecio que de elogio) se presentaba como la principal evidencia de esta falencia. Si, como pretendía Vico, se concebía el instinto poético como un «don de Dios Óptimo Máximo», el estudio de las letras y el aprendizaje de reglas no podía sino ser subsidiario de ese don: «La crítica de nuestro tiempo resulta perjudicial a la poética si se transmite a los niños, pues ciega la fantasía y sepulta su memoria; y los poetas mejores son imaginativos». ¹³

El diagnóstico de Vico ¹⁴ sobre los efectos de las poéticas francesas del siglo XVII en la creación artística se ve replicado en ciertos estudios contemporáneos. Así, por ejemplo, en su ineludible trabajo sobre la formación de la doctrina clásica en Francia, René Bray sostiene que «el siglo XVII [...] es el siglo del método», aquel en el cual un «conjunto de reglas» poéticas dirige ineludiblemente la creación literaria: «El siglo XVII tendió hacia la regla por la necesidad de someterse a ella; ya sometido, legitimó su obediencia a través de su culto a la razón». ¹⁵

¹² G.B. Vico, «Del método de estudios de nuestro tiempo», *Cuadernos sobre Vico* 9/10 (1998), p. 417.

¹³ *Ibid.*, p. 418.

¹⁴ Algunas ideas estéticas del propio Vico están explicadas en el capítulo escrito en este mismo libro por Manuela Sanna.

¹⁵ R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, París, Nizet, 1983, p. 113.

Por supuesto que son múltiples los autores y pasajes que pueden evocarse para justificar la validez de esta tesis organizadora. Piénsese, por ejemplo, en la figura del Père Rapin, quien en sus *Réflexions sur la poétique d'Aristote* (1674) —un texto indiscutiblemente más sutil que el *L'art poétique* de Boileau, aunque no haya tenido la misma fortuna para la posteridad, acaso justamente por sus matices— aseguraba que el objetivo principal de la poesía era el «placer», y que «no se puede placer de manera segura si no es mediante las reglas».¹⁶ Rapin manifestaba a lo largo de la obra una preocupación casi obsesiva por conjurar la emergente figura del genio moderno. Molesto con el *humeur capricieuse* de ciertos poetas cuyas actitudes habían contribuido al menosprecio generalizado de la *profession de cet art*, el autor insistía a lo largo de su trabajo en la necesidad de controlar el exceso.

El genio al estilo del *Ion* platónico, aquel poseído por un furor excesivo, irreducible a reglas, imposible de explicar mediante un discurso lógico, debía ser sometido por el gusto: «Así como el juicio sin genio es frío y languideciente, el genio sin juicio es extravagante y ciego».¹⁷ Si bien Rapin no negaba que «hay algo de divino en el carácter del poeta», advertía que en este rasgo no había «nada de arrebatos ni de furioso», puesto que, si bien en apariencia su discurso podía *parecerse* (*ressembler*) al discurso de un hombre inspirado (*homme inspiré*), había sido preciso, durante el momento de la creación, que hubiera tenido «el espíritu sereno para saber arrebatarse cuando lo necesita y para regular esos arrebatos».¹⁸ Representante fiel, al menos después de una lectura apresurada,

¹⁶ F. Rapin, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, París, Muguet, 1674, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

del estereotipo que fortalecería y criticaría Vico algunas décadas más tarde y que La Harpe procuraría rescatar en pleno caos revolucionario, Rapin sostenía que la serenidad de espíritu, caracterizada por la «sangre fría» y el «juicio», era una de las cualidades esenciales del «genio de la poesía»: el genio, desde esta perspectiva, era definido como aquel capaz de contener el ímpetu en reglas; de combinar en su proceso creativo la inspiración divina y el gusto, la creatividad y el juicio.

La producción poética sería, entonces, una *techné* muy similar a cualquier otra: ejercerla con éxito consistiría, fundamentalmente, en el aprendizaje y la aplicación de una serie de reglas que darían como resultado una obra exitosa. Esta caricaturización de lo que, cómodamente, se conoce (y se denosta) bajo el título de «neoclasicismo», tiene todas las virtudes y todos los defectos esperables de una generalización apresurada: si parece contribuir a ordenar la historia del pensamiento estético moderno en sus momentos gestacionales, termina por homogeneizar un escenario polémico, deformando su verdadero carácter y minimizando la relevancia de discusiones que repercutirán en los pensadores más importantes del siglo ilustrado y, *a fortiori*, en el Romanticismo. Porque, en efecto, la hipóstasis de la *ratio* cartesiana como *modus cognoscendi* y su presunta aplicación dogmática al ámbito de la creación artística en la época clásica no dejaría lugar suficiente a la originalidad, la creatividad, el furor, el desborde: para esa forma del *genio* cuyos rasgos centrales, de acuerdo con la *doxa*, serían definidos en la segunda mitad del siglo posterior y, más específicamente, después de la Revolución francesa.

Y sin embargo, cuando se revisan con mayor atención las reflexiones estéticas producidas en el ámbito francés en la época se verifica la aparición constante de la figura del genio

asociada a muchos de sus rasgos modernos. El propio Rapin, de hecho, reconocía que «hay de todos modos en la poesía, como en las otras artes, ciertas cosas que no se pueden explicar» y advertía: «No existen preceptos para enseñar las gracias secretas, los encantos imperceptibles de la poesía [...]. No hay método para enseñar a placer: es un puro efecto de lo natural».¹⁹

Las vacilaciones de Rapin revelan que ni siquiera sus reflexiones adolecen del dogmatismo normativo que se suele atribuir a los autores neoclásicos. En un escenario fuertemente polémico, aun los pensadores más conservadores deben reconocer el carácter irreductible a reglas, casi mágico, que caracteriza al talento poético. Si se ven obligados a intentar conciliar una estética predominantemente racionalista con el *je ne sais quoi* definido por Bouhours es porque, en la lucha de los discursos críticos, existe otra perspectiva mucho más radical que comienza a ganar territorio.

LA *QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES* Y LA GÉNESIS DE LA FIGURA MODERNA DEL GENIO

Un buen ejemplo de esta novedosa postura es el de Nicolas Faret, autor de uno de los tratados de civilidad más importantes de la época. En su prefacio a las obras de Saint-Amant publicadas en 1629, Faret optaba por omitir el aspecto moral de la fórmula horaciana *prodesse et delectare*, con la que se pretendía explicar la función de las artes: el único objeto de la poesía era placer y se lograba mediante «ese calor que los Antiguos llamaron “genio”», cuya capacidad se hacía

¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

notar especialmente en las descripciones, «que son como ricos lienzos donde la naturaleza es representada». Gracias a esos *tableaux*, verdaderos logros de la écfrasis, la poesía se convertía en «una pintura que habla».²⁰

El propio *L'Art poétique* (1674) de Boileau, «manifiesto» del neoclasicismo, comenzaba por advertir que no alcanzaba con la práctica ni con el conocimiento de las reglas de composición (aunque consideraba a ambos estrictamente necesarios) para dominar el arte de la poesía; era preciso, por el contrario, haber nacido con una disposición natural:

Es en vano que en el Parnaso un temerario Autor
pretenda alcanzar la altura del arte del verso
si no siente la influencia secreta del Cielo.
Si su Astro al nacer no lo formó poeta,
estará siempre cautivo en su genio estrecho.
Para él Febo es sordo y Pegaso es esquivo.

De la misma manera, Racine, el principal poeta trágico neoclásico, advertía a sus detractores en el «Préface» de su *Bérénice*, en 1671, que «la principal regla es placer y conmover; todas las demás no están hechas sino para lograr esa primera; pero todas esas reglas son de un detalle tal que no le recomiendo molestarse».²¹

En sus *Conversations sur la peinture*, Roger de Piles manifestaba explícitamente la dificultad de conciliar el genio,

20 Heredero de esta tradición, Diderot también reconoce en el discurso ecfrástico una de las habilidades características del genio. Nos hemos ocupado de este aspecto en N. Olszevicki, «L'ekphrasis dans la théorie dramatique de Diderot», *Recherches sur Diderot et sur L'Encyclopédie* 51 (2016), pp. 63-73.

21 J. Racine, «Préface», en *Bérénice*, París, Didot, 1854, p. 153.

independiente del ideal regulativo, con el gusto (inseparable, en aquella época, del conocimiento de las reglas). El más importante de los partidarios del *coloris* en la *querelle* de fin de siglo²² propone allí un escenario en el que discuten Pamphile —un modelo de crítico moderno, más atento a las sensaciones reales que la pintura produce en el espectador que a los códigos preestablecidos— y Damon, un *amateur* algo cándido pero genuinamente interesado por la pintura. La invención, advierte allí Damon, necesita del «fuego» y del «genio», pero la disposición exige prudencia; de ahí que Pamphile reconozca que todas estas capacidades se encuentran muy raramente en un mismo sujeto.

Para hacer una obra excelente hace falta un genio moderado, que no tenga demasiada explosión ni demasiada frialdad [...]. Generalmente hablando, la pintura demanda más fuego que otra cosa; las reflexiones y los estudios lo atemperan lo suficiente. Un genio de fuego da tranquilidad y conduce lejos; un genio frío adormece y desalienta.²³

El trabajo del artista puede representarse como un largo peregrinaje en el que, para llegar a destino, debe servirse de su propio genio como montura. Damon, más ingenuo y conservador, acepta la metáfora, pero aclara que, a veces, un caballo demasiado movedizo es de temer. Pamphile, por su parte, sostiene que es preferible tener que recurrir cada tanto a la brida que estar obligado a usar permanentemente las espuelas.

22 Cf. J. Lichtenstein, *The eloquence of color. Rhetoric and painting in the French classical age*, Berkeley-Los Ángeles-Oxford, University of California Press, 1993.

23 R. de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture*, París, N. Langlois, 1677, p. 68.

Si en lugar de conformarse con la imagen cristalizada se toman en consideración todas las vacilaciones que venimos mostrando, no debería resultar sorprendente que sea en la segunda mitad de ese siglo cuando comienza a tomar forma la estética de lo sublime, asociada a la del genio, que alcanzará con Burke, en Gran Bretaña, su máxima expresión a mediados del siglo siguiente. Y tampoco debería ser tan llamativo que haya sido el propio Boileau, supuesto árbitro intransigente y principal defensor de la doctrina neoclásica, el encargado de traducir e incorporar a la cultura europea el tratado *De lo sublime (Peri hypsos)* del pseudo-Dionisio.²⁴ En la larga introducción que dedicaba al tratado, Boileau distinguía entre el «estilo sublime», derivado de la retórica clásica, y lo «Sublime» *tout court*: mientras que el primero «busca siempre grandes palabras» y supone la extensión, el encadenamiento progresivo y preciso de los pensamientos en el discurso, «lo sublime puede encontrarse en un solo pensamiento, en una sola figura, en un solo turno de habla».²⁵ La manifestación más genuina de lo sublime, para Boileau, se da en el instante, no en la duración: es una fulguración momentánea. No tiene el *tempo* lento y progresivo de la

24 La historia del concepto «sublime» ha sido trazada, entre otros, por B. Saint-Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, París, Éditions Desjonquères, 2005. En el volumen editado por Costelloe, Eva Madeleine Martin dedica un artículo a reconstruir la prehistoria del concepto en la Francia premoderna (cf. E. Martin, «The Prehistory of the Sublime in Early Modern France. An Interdisciplinary Perspective», en T. Costelloe [ed.], *The Sublime. From Antiquity to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 77-101). En Argentina, Omar Scheck se ha ocupado de mostrar el correlato ético del concepto a lo largo de sus elaboraciones durante el siglo XVIII (cf. O. Scheck, «Lo sublime y la reunificación a partir del sentimiento. La estética más allá de las restricciones de lo bello», *Signos filosóficos*, 15/29 [2013], pp. 103-135.)

25 N. Boileau, *Œuvres de Nicolás Boileau* II, Ámsterdam, David Mortier, 1718, p. 136.

persuasión sino el carácter intempestivo del éxtasis: su ejemplo máximo es el *fiat lux* bíblico.

«La obra de aquel que es menos sabio pero que tiene más genio es mejor que la obra de quien conoce mejor las reglas de su arte, pero cuyo genio tiene menos fuerza», reafirma Boileau en sus *Rémarques*. Evidentemente influido por la lectura de Boileau del tratado del Pseudo-Longino, La Bruyère escribe en sus *Les caractères* de 1689: «Qué prodigiosa distancia entre una obra bella y una obra perfecta y regular [...]. Es tal vez menos difícil para los raros genios encontrar lo grande y lo sublime que evitar toda suerte de faltas».²⁶

La tragicomedia del *Cid* de Corneille, estrenada en 1636, es, para La Bruyère, el símbolo de la temprana caída de un régimen estético particular (el de las reglas), gobernado por la autoridad y la política, en manos de una alianza (que vislumbra irrompible) entre el genio, capaz de alcanzar lo sublime, y el gusto de «los grandes y del pueblo», capaz de percibirlo y valorarlo haciendo caso omiso de los mandatos que se pretenden imponer desde las Academias.

La *Querelle des Anciens et des Modernes* es una instancia clave de resignificación de la figura del genio. Joan DeJean ha intentado, en un trabajo singular, situar del lado de los *Modernes* la defensa de la irracionalidad en el momento de la creación, en oposición a la postura de los *Anciens*, que serían, desde su perspectiva, acérrimos defensores de la tradición. En este sentido, la autora sostiene que el poema *Le génie* que cerraba la edición del *Parallèle* de Perrault, es un documento histórico e intelectual de primer nivel en tanto contiene, *in nuce*, la doctrina de la originalidad que eclosio-

²⁶ J. de La Bruyère, *Les caractères de La Bruyère*, París, Furne et Cie, 1853, p. 12.